

Inferno XXXIV: az „ellentétbe való átfordulások” éneke.
Dante és a korai kommentárok Júdás-képe az előzmények tükrében.

Megjelent: *Inferno XXXIV: az „ellentétbe való átfordulások” éneke. Dante és a korai kommentárok Júdás-képe az előzmények tükrében*, Első Század 7. évfolyam, 2008/2. szám, 35-67.

Draskóczy Eszter

Tartalomjegyzék

Bevezetés.....	3.
I. <i>Inferno</i> XXXIV: az „ellentétbe való átfordulások” éneke	
1. Egy értelmezési kísérlet.....	3.
2. Lucifer, az ének központi figurája.....	6.
I. Külső jegyeinek megítélése.....	9.
II. Lucifer és a Biblia.....	11.
III. Három arcának színei.....	12.
IV. Szárnyai és az általuk keltett három szél.....	14.
II. Dante és a korai kommentárok Júdás-képe az előzmények tükrében	
1. Júdás megítélésének története.....	15.
1.1. Karióti Júdás története az Újszövetség alapján.....	15.
1.2. Az ókeresztény kor Júdás-képe.....	17.
1.3. A középkori Júdás-kép.....	20.
I. Júdás ábrázolásai.....	20.
II. A Júdás-legenda.....	21.
III. Júdás pokolbeli büntetése.....	22.
2. Dante és a kommentátorok Júdás-képe.....	23.
Bibliográfia.....	26.

Bevezetés:

A *Pokol* utolsó énekének látványos és egyben visszataszító díszletei, a szörnyűséges büntetések és az azokban tükröződő teológia és politikai ideológia régóta foglalkoztatja Dante olvasóit. Nem ritkán keltett az ének egyes értelmezőkben megbotránkozást, néhányan, mint például a klasszikus kultúrát nagyra tartó T. S. Eliot számára egyenesen elfogadhatatlannak tűnt a dantei műben ilyen disszonáns elemeknek a jelenléte. A *Pokol* olvasása közben Eliot azt ajánlotta egy diákjának, hogy „ugorja át ezt az éneket”, mert „olyannyira groteszknek” ítélte.¹ Egyes XX. századi értelmezők számára a XXXIV. ének tűnik a leginkább középkorinak és a modern ízléstől a legtávolabb esőnek.² Ez az idegenség, ez a másság ébresztheti fel a nehezen áthidalható távolság érzetét. Tanulmányomban éppen erre a disszonanciára keresek magyarázatot, mégpedig azáltal, hogy az ének keltette idegenséget a Dante által használt ellenpontosító technika jelenlétével próbálom megvilágítani.

Dolgozatomnak három célja van. Egyrészt egy értelmezési kísérlet, amellyel azt igyekszem bizonyítani, hogy a *Pokol* XXXIV. énekének vezérmotívuma az „ellentétbe való átfordulás” eleme, és strukturáló elve az ellenpontosítás. Második célom bemutatni a XIV. és a XV. századi kommentátorok véleményét és meglátásait az énekkel kapcsolatban. Harmadrészt pedig Júdás megítélésének történetét mutatom be a középkorig és a középkorban, melyet Dante és a kommentátorok Júdás-ábrázolásával zárok.

I. *Inferno* XXXIV: az „ellentétbe való átfordulások” éneke

1. Egy értelmezési kísérlet

Az „ellentétbe való átfordulás” motívuma megjelenik az ének funkciójában, hiszen egyrészt ez a *Pokol* tetőzése Lucifer és a legfőbb emberi bűnösök látványával, és az első *cantica* lezárása (ami az ének első felében történik meg, pontosan a 69. sor – a 139-ből – hirdeti a fordulatot: „è da partir, ché tutto avem veduto”), másrészt pedig kezdet és

¹ T. S. ELIOT, *Dante*, in *Selected Essays*, London, Faber and Faber Limited 1941, 251. Idézi: FRECCERO, *Il segno di Satana*, 1989, 227.

² FRECCERO, *Il segno di Satana*, 1989, 227.

átmenet, átvezetés a Purgatóriumba. Mivel az ének két teljesen különböző világ egybekapcsolása, nem is maradhat egységes és harmonikus.

A „Vexilla regis” himnusz, amelynek első szavait idézi Dante az ének kezdősorában, a poitiers-i Venantius Fortunatus műve, melyet 569 körül írt a Kereszt erekljének érkezésére. Az erekljét I. Jusztinianosz császár küldte ajándékként Konstantinápolyból Szent Radegunda királynőnek. A himnusz a nagypénteki liturgia részévé vált a megváltást dicsőítő jellege miatt, melyet a Kereszt misztériuma teljesített be: „Vexilla regis prodeunt: / Fulget Crucis mysterium / Qua vita mortem pertulit / Et morte vitam protulit”.³ Az első énekbeli Vergilius-megszólításon kívül, ez az egyetlen latin nyelvű idézet a *Pokolban*.

A himnusz idézését természetesen csak mint ellenpontot (ezt hangsúlyozza az első három idézett szó mögé Dante által illesztett „infern” alak), vagy mint paródiát foghatjuk csak fel Luciferrel kapcsolatban, hiszen legyőzőjének győzelmi himnuszával mutatja be a legyőzöttet. John Freccero⁴ említi azt az Órigenésztől származó gondolatot, amely szerint amikor Krisztust keresztre feszítették a külső kereszten (*crux externa*), ugyanakkor a démonok, és legfőképpen a Sátán megfeszültek egy belső kereszten (*crux interna*): Lucifer teljesen tehetetlen helyzete feltételezheti ezt a szerzői alapgondolatot is.

Az „ellentétbe való átfordulás” elemeit vehetjük észre az ének helyének és idejének síkján egyaránt. Költőink, Dante és Vergilius, az egyik félgömről a másikra jutnak át egyetlen pillanat leforgása alatt, ami a felfelé és lefelé irányának felcserélődését eredményezi. Az egyik félgömről a másikra jutás eredménye volt egy időbeli ugrás is: az éjszaka nappalra váltása. Ez egyszersmind szimbolikus is, ahogy azt már Cristoforo Landino megállapította: „az éjszaka a bűnre vezető tudatlanságot jelképezi”, melyből csakis a „az értelem és doktrína fénye”⁵ mutathat kiutat.

A Pokolba alámerülés 24 óráig tartott: kezdődött 1300. Nagypéntek estéjén (ápr. 8.), és Nagyszombat estéjén (ápr. 9.) értek Lucifer elé. A csillagokhoz pedig húsvét vasárnapjának reggelén érkeztek. A húsvéti napok és a nagypénteki liturgia részévé vált himnusz szavai Krisztus passióját idézik fel az olvasóban. Ám ez is csak mint ellenpont

³ FALLANI-ZENNARO, 1996, 228.

⁴ FRECCERO, *Il segno di Satana*, 1989, 239.

⁵ LANDINO, 1481, kommentár az *ének* 68-69. sorához.

értelmezhető: Krisztus szenvedésének évfordulóján Dante betekintést nyer az örök szenvedés birodalmába. De szemben Jézus ártatlanul elszenvedett kínjaival, a pokolbeli gyötrelmek mint megérdemelt büntetések jelennek meg. És ellentétben a bűn feloldásának motívumával (Krisztus, aki kereszthalálával megváltja az emberiséget az eredendő bűntől), a pokolban a bűn megbocsáthatatlanságával kell szembesülniük a lelkeknek.

Az „ellentétbe való átfordulás” motívuma talán leginkább az ének két fő alakjának (Lucifernek és Júdásnak) a sorsában szembetűnő, hiszen mindkét végletes állapotuk emberi léptéken túli. Múltjuk és jelenük között mérhetetlen távolság húzódik, ami Lucifer esetében nem csak képletes: egyenesen a mennyekből zuhant alá a pokol mélységébe; ő, aki fényhozó, legszebb és legnagyobb tudású angyalból lett a „sötétség hozója”, torz és tehetetlen. Isten közeléből került a lehető legnagyobb távolságra, megbízottjából vált ellenségévé. Feltűnő az analógia Júdás esetével, aki Krisztus kiválasztott apostolainak egyikéből, pénzének őrizőjéből lett árulóvá. Ugyanúgy, ahogy Lucifer Istentől, Júdás úgy jutott Krisztus közvetlen közeléből a legtávolabbra tőle.

Lucifer hajdani szépségének és jelenlegi csúfságának ellentétét Dante két alkalommal is külön hangsúlyozza az ének során: „a teremtmény, aki oly szép volt”⁶ és „Ha olyan szép volt, mint amilyen rút most,... méltó arra, hogy tőle származzon minden gyász.”⁷ Lucifer minden értelmezésben mint anti-isten jelenik meg; ezt támasztja alá, hogy a költő „a fájdalmas birodalom császára”⁸-ként nevezi meg, azzal a kifejezéssel, mely a Pokol első énekének egy sorát⁹ juttatja eszünkbe, ahol Istenre utal ugyanezzel a szóval : „a császár, aki odafönn uralkodik”.¹⁰ Három fejében pedig több értelmező a Szentháromság antitézisét látja.¹¹ Kim Paffenroth és Cassell még merészebb értelmezéssel áll elő: Paffenroth szerint¹² a híveit marcangoló Sátán képe akár az Eucharisztia groteszk paródiájaként is értelmezhető: ellentétben Krisztussal, aki megengedi a benne hívőknek, hogy egyenek testéből, az „anti-isten” maga fogyasztja el a követőit. Paffenroth értelmezését megkérdőjelezi, hogy Lucifer nem fogyasztja el a

⁶ 18. sor

⁷ 36. sor.

⁸ 28. sor

⁹ 124. sor

¹⁰ BOSCO/REGGIO, 1976, 502.

¹¹ BOSCO/REGGIO, 1976, 502.

¹² PAFFENROTH, *Judas: Images of the Lost Disciple*, 2001, 29.

három árulót, csupán tépi és harapja őket. Cassell¹³ véleménye szerint pedig a Kocitusz tavába fagyott Lucifer képe a keresztelese pillanatában a Jordán vizébe merülő Krisztus alakját idézi.

Ebbe az ellentétező szerkezetbe illeszkedik az ének kezdetén a „sűrű köd”¹⁴, a sötétség, és a nehezen kivehető kép¹⁵ leírása, mely az ének lezárásakor ennek ellentétébe vált: „elkezdünk visszatérni a fényes világba”¹⁶, „láttam szép dolgokat”¹⁷ (értsd égitesteket), és a zárósor: „...így jutottunk ki a csillagokhoz”¹⁸. Egy másik helyen is hasonló ellentétező szerkesztést találunk: „Nem haltam meg, és nem maradtam életben”¹⁹, ahol Dante a *meghalni* és az *életben maradni* antonímiáját használja egy soron belül. Az antitézisek sorába tartozik még a 97-99. sor („Nem palotalépcső volt, / ahol voltunk, hanem természetes üreg / amelynek göröngyös volt a földje és fényben szűkölködött”), ahol a leírás ellentétbe állítja a paloták termeinek fényességét és padlójuknak egyenletességét a földalatti üreg sötétségével és talajának egyenetlenségével.

A több szinten is megvalósuló ellentétező szerkesztést mutatja Giorgio Petrocchi megfigyelése, mely szerint az ének két része nyelvi, stilisztikai kifejezésmód síkján is szemben áll: „a vergiliusi *disputatio* és Dante festői, érzékletes leírása között vitathatatlan a tonális különbség, egy regiszterbeli váltás” – állapítja meg Petrocchi²⁰. Vergiliusnak ez a tudományos leckéje már Beatrice hideg magyarázatait előlegezi.

2. Lucifer, az ének központi figurája

Lucifer kétségkívül a *Pokol* XXXIV. ének központi figurája: hiszen az ének első fele az ő külső leírását tartalmazza – leírása jó tíz tercínát elfoglal: kettő rendkívüli nagyságát

¹³ CASSELL, *Satan*, 1984, 97.

¹⁴ 4. sor.

¹⁵ 3. sor.

¹⁶ 134. sor.

¹⁷ 137. sor.

¹⁸ 139. sor. Az ének zárószava a “csillagok” egyáltalán nem véletlenszerű, hiszen mindhárom *cantica* ezzel a szóval zárul. Attilio Momigliano az ének ezen sorához írt kommentárjában ezt így magyarázza: „A csillagok Dante céljai: tehát Dante tekintete, amelyet felénk fordít a pokol elhagyása közben, a purgatóriumi utazást lezáró készülődés a felszállásra, a paradicsomi felszállást követő érzés, amelyet ugyanaz az erő hoz létre, amely a világegyetemet mozgatja „a szeretet, mely mozgat napot és minden csillagot” (Par. XXXIII 145). Ez egy olyan megfelelés, melynek alapja nem pusztán a szimmetria, hanem az elsődleges ok kifejeződése, ami végighalad a költeményen és állandóan a cél felé emeli azt.”

¹⁹ 25. sor.

²⁰ PETROCCHI, 1967, 1218-19.

érzékelteni, egy a csúfságát, három mutatja be egyetlen fejének három arcát, kettő a szárnyait, egy a sírását írja le, és végül egy a bűnösöket tiloló száját –; az ének második feléből pedig zuhanásáról és annak következményeiről szerzünk tudomást. Vergilius kétszeresen vezeti fel Lucifert – aminek a késleltetés általi hatásfokozás a szerepe –: először a kezdősorral utal rá, melyet az elmosódó szélmalom-vízió leírása követ. Az erős szél, mely Buti²¹ szerint a hálátlanság, kegyetlenség és gyűlölet szele, a józan ész jelképező Vergilius mögé kényszeríti Dantét. A második bejelentés a 20-27. sorban történik meg: „Íme, itt van Dis” kezdettel, mely után a költőt átjáró fagyos rettenetről értesülünk, mely az emberi nyelv szavaival kifejezhetetlen: „Az, hogy milyen fagyottá és gyengévé váltam akkor / ne kérdezd, olvasó, mert nem írom le / mivel minden beszéd kevés lenne” (22-24.sor). A 28. sortól kezdődik Lucifer valódi leírása, bemutatása, mely az 59-68.-ban a három szájában gyötrődő bűnösök ábrázolásával zárul: Brutus („nézd, hogy rángatózik, de meg se mukkan!” 66. sor), akinek néma tűrésében a Lucanus által hangsúlyozott rendíthetetlensége fedezhető fel;²² Cassius „aki olyan nagycsontúnak tűnik”²³; és Júdás, akinek megjelölése („A lélek, ott fenn, ki jobban kínlódik” 61. sor) és helyzete a kiemelt szerepéről árulkodik. Eddig tart az éneknek az a része, amely az értelmezők szerint a költői képzelet jeleit mutatja, mert ami ezután következik, nem más, mint száraz tudomány, hideg skolasztikus magyarázat,²⁴ Kirkpatrick szerint egyenesen „halott költészet”²⁵.

A 70-84. sor a Sátán testén való fáradságos felmászásról számol be, melynek kifejezései a hegymászás-toposzt idézik fel (gondoljunk Petrarca mont-ventoux-i levelére, vagy akár a *Pokol* I. énekére). A felmászás nehézségének fizikai oka, hogy Dante Lucifer csípőjénél képzelel el a Föld középpontját és az univerzum gravitációs középpontját. Az allegorikus értelmezés magyarázata szerint pedig a rossztól való eltávolodás nehézségével szembesül a költő, ahogy az Vergilius szavaiból is kiderül: „«Jól vigyázz, mert ilyen lépcsőkön,» / szólt mesterem, fáradtan lihegve / «kell

²¹ BUTI, az 1-9. sorok kommentárjában.

²² BOSCO/REGGIO, 1976, 503.

²³ 67. sor. A Caesar-gyilkos Cassiusszal kapcsolatban a nagycsontú (*membruto*) szó használata tévedés lehetett Dante részéről: Plutarkhosz (*Brutus*, 29; *Caesar*, 62) sápadtnak és törékenynek írja le Caius Cassius Longinust, míg Lucius Cassius az, akiről Cicero így emlékezik meg (*Catilinaria*, III, 7). PETROCCHI, 1967, 1215.

²⁴ PETROCCHI, 1967, 1208.

²⁵ KIRKPATRICK, 1987, 439.

eltávolodnunk a nagy gonoszságtól»” (82-84. sor). A „Felemeltem szemeimet, és azt hittem, Lucifert / úgy látom majd, ahogy elhagytam, / ám azt láttam, hogy felfelé merednek a lábai” (88-90. sor) tercinában a visszanézés lehetetlenségének motívuma jelenik meg, mely eszünkbe idézi az orfeuszi történetet. Dante három kérdését (melyek arra vonatkoznak, hogy hová tűnt a Kocitusz jege; Lucifer miért látszik olyan odaszegezettnek és hogyan fordult meg; valamint, hogy hogyan vált ilyen gyorsan estéből reggelre) Vergilius leghosszabb magyarázata (106-126. sor) követi az éneken belül, melyben a föld elrendezésének kialakulását fedi fel Dante előtt. Ahogy azt Bruno Nardi részletesen kifejti tanulmányaiban,²⁶ kezdetben a déli (ausztrál) félgömb volt a nemesebbik – aminek indoklását Averroësnek Arisztotelész *De caelo* című művének kommentárjában találhatjuk meg, ahol az emberi test részeit felelteti meg a világ részeinek. A déli sark felel meg a fejnek, az északi a lábnak; s mivel az emberi test felső részéhez kötődnek a lélek legnemesebb képességei, ebből következik, hogy a déli félgömb birtokol több erényt. Ezt az eredeti világrendet Lucifer zuhanása megbontotta, és összezavarta: az ember számára élhető föld eredeti édeni, déli félgömbi állapotából elmenekült az északi féltékére. Az a föld, melyet Lucifer testével érintett, undorodva visszahúzódott, és megformálta a Purgatórium hegyét, melynek csúcsa az Éghez tapadt.

A Selmi-i Névtelen²⁷ a könnyebb megértés kedvéért „a világ mint tojás” szemléletes hasonlatát tárja olvasói elé: „Hogy jobban megértsd, képzelj azt, hogy a világ olyan mint egy tojás: a héj az Ég, a tojásfehérje a Víz, és a tojássárgája a Föld. A tojássárga közepén lévő pont a Föld közepe. És képzelj el, hogy ez a közepén lévő pont magához vonz minden súlyt, és ezért akármerre indulsz el attól a ponttól, úgy tűnik, mintha fölfelé mennél, mivel az Ég felé mész, és eltávolodsz a Földtől. Így képzelj el, milyen volt az, amikor Vergilius és Dante elindult Lucifertől.”

I. Lucifer külső jegyeinek megítélése

²⁶ NARDI Bruno, *Il canto XXXIV dell' «Inferno» és La caduta di Lucifero e l'autenticità della «Questio de aqua et terra»*, in “Lecturae” e altri studi danteschi, 1990, 81-89 és 227-265.

²⁷ 1337 [?], 76-81. sorhoz írt jegyzete.

1. Dante Lucifer-ábrázolása nem tekinthető eredetinek; többek között a firenzei San Giovanni keresztelőkápolna kupolájának mozaikja²⁸ is minden valószínűség szerint hatással volt Dante Lucifer-alakjára: itt a Sátán szájából egy elkárhozott alsó fele csüng, és füleiből két sárkányfej nyúlik ki, melyek szintén egy-egy bűnöst rágnak.²⁹ Umberto Bosco megfigyelése szerint a tradicionális Lucifer és Dante kisebb ördögei is szarvval rendelkeznek (ahogy Giotto Lucifere is a Scrovegni-kápolnában), farkuk van, és más állati tulajdonságaik; madárlábaik, karmuk, csőrük...stb. „Ezek közül semmi sem jellemző Dante alvilági királyára, ahogyan egyébként az óriásokra sem: az iszonyatos, de semmiképpen sem groteszk volta alakjának abnormális arányaiban, valamint a szárnyak becsatlakozásában áll, de ennek ellenére megmarad rettenetesen emberinek.”³⁰

Ezzel szemben a Dante-kódexek Lucifer-ábrázolásain – melyek Brieger megállapítása szerint inkább a hagyományos modelleket, vagy az illusztrátorok saját elképzeléseit követik, mint Dante szövegét³¹ – kifejezetten szembetűnőek Lucifer állati attribútumai. A szarvak ábrázolása rendkívül gyakori: pl. egy késő XIV. századi velencei kézirat³² ábráján (1. kép), vagy a new york-i Pierpont Morgan könyvtár hasonló korú kéziratában³³ (2. kép); a madárlábak is megjelennek a XIV. század közepéről származó bolognai vagy emiliai kódex képén³⁴ (3. kép); a Chantilly-i kéziratban³⁵ (4. kép) pedig kígyószerű farka tekeredik előtte. A vatikáni 4776-os jelzetű kézirat³⁶ (5. kép) Lucifer-ábrázolása Cerberuséra emlékeztet: két oldalra néző feje kutyafejjé alakult; az 1370 körülől származó nápolyi kódex³⁷ (6. kép) pedig egészen egyedi módon Lucifer lábait mint egy kettévált halfarkat ábrázolja, melyek azonban karmos mancsban végződnek.

2. Érdekes a modern értelmezők egymásnak teljesen ellentmondó véleménye Lucifer alakjával kapcsolatban: Bruno Nardi³⁸ és Bosco/Reggio³⁹ a fenség, tragikum

²⁸ Coppo di Marcovaldo *Utolsó ítélet* mozaikjának *Pokol* részlete, 1250-1270 k. LORENZI, *Devils in art*, 2003, 31-32, 65.

²⁹ DELMAY, 1986, 349.

³⁰ BOSCO/REGGIO, 1976, 503.

³¹ BRIEGER – MEISS – SINGLETON, 1969, II, 156.

³² BRIEGER – MEISS – SINGLETON, 1969, I, 320.

³³ BRIEGER – MEISS – SINGLETON, 1969, I, 319.

³⁴ BRIEGER – MEISS – SINGLETON, 1969, I, 325.

³⁵ BRIEGER – MEISS – SINGLETON, 1969, II, 156.

³⁶ BRIEGER – MEISS – SINGLETON, 1969, I, 321.

³⁷ BRIEGER – MEISS – SINGLETON, 1969, I, 318.

³⁸ *Il canto XXXIV dell' «Inferno»*.

³⁹ BOSCO/REGGIO, 1976, 502-503.

dominanciáját látják Lucifer grandiózus figurájában, amely megállapításuk szerint teljességgel nélkülözi a groteszk elemeket. Ezzel szemben Sermoniti kifejezetten Isten paródiájaként, „ontologikus karikatúrájaként”⁴⁰ tekint rá, és azt az elemet, hogy a Sátánnak lépcsőként kell szolgálnia a két költő számára, a legsúlyosabb ironia megnyilvánulásának tartja. A dantei Lucifer állatiasságát hangsúlyozza többek között Attilio Momigliano⁴¹, Giovanni Fallani⁴² és Carlo Grabher⁴³ is. Sapegno szerint a Lucifert bemutató leírás sivár és kiagyalt, teljességgel hiányzik belőle a megjelenítő erő, és minél több részletet tudunk meg róla, annál szegényesebb a kép.⁴⁴ A XX. századi értelmezők tehát Luciferrel kapcsolatban arról vitatkoznak, hogy félelmet keltőnek, tragikusnak, egykori angyságát tükrözően fenségesnek vagy épp ellenkezőleg, teljességgel groteszknek, visszataszítóan és állatian rútnak találják-e alakját.

3. Szemben a modern értelmezők esztétikai szempontú megközelítésével, a Trecento három kommentátora (Jacopo della Lana, Benvenuto da Imola és a Firenzei Névtelen) egy, Szent Tamásra visszavezethető teológiai elv alapján tárgyalják Lucifert. Ezerint a démonoknak, éppúgy, ahogy az angyaloknak nincsen teste (lényük csak intellektuális szubsztanciából áll, mint az emberi lélek)⁴⁵, tehát az ördög sem rút, sem rettenetes, sem szép, sem nagy, sem kicsi: „quia diabolus non est turpis nec terribilis”... „Diabolus ergo non est magnus, nec parvus, nec turpis, nec pulcer.” Dante leírása – és ezt a módszert a Szentírás is sokszor alkalmazza –, ahogy azt a *Paradicsom* IV. énekében⁴⁶ kifejti, a láthatatlant ábrázolja láthatóként, a lelkit testiként, de csupán azért, hogy az emberi értelem számára valamiképpen felfoghatóvá tegye.⁴⁷

A tökéletlen emberi értelem számára tehát nélkülözhetetlen, hogy leegyszerűsítve jelenjen meg előtte a rossz csúfként, a jó pedig szépként. Ezért lesz a testi szépség és rútság a középkori felfogásban közvetlenül a lelki tulajdonságok kifejezője – ahogy azt

⁴⁰ SERMONTI, 1993, 514.

⁴¹ MOMIGLIANO, 1946-51, 1-57. sorhoz írt kommentárjában.

⁴² FALLANI, 1965, 28-29. sorhoz írt kommentárjában.

⁴³ GRABHER, 1934-36, 70-75. sorhoz írt jegyzetében.

⁴⁴ SAPEGNO, 1985, 377.

⁴⁵ Jacopo della Lana, 1324-28, *Sentenzia: La pena che hanno li demoni*.

⁴⁶ *Par.*, IV, 40-48.

⁴⁷ Lásd pl. Benvenuto da Imola, 1375-80, 22-27. sorhoz írt magyarázatát: „Est autem hic attente notandum, quod autor hic procedit prudenter et caute; nam vult dare intelligi spiritualia per corporalia, et invisibilia per visibilia, sicut etiam divina scriptura saepe facit in multis, ut scribit IIII capitulo Paradisi.”

Giovanni Fallani megfogalmazza –, így egyértelmű, hogy a bűnbe eső teste elveszíti szépségét: „Isten a legmagasabb szépség, tehát, ami ellenszegül neki, vagy tagadja őt, nem lehet más, mint a szép romlása, vagyis az ember és természet torz képe”. A test nem takarja az igazságot, hanem felfedi azt; és minden, ami visszataszító, szörnyűsége vagy torz, a román kor szobrászatában éppúgy, mint a *Commediában*, szerepet tölt be: „Az élőlények tehát az igazságot mutatják. Minden elfedetlen, minden látható. A förtelmes beteljesíti rendeltetését.”⁴⁸

II. Lucifer és a Biblia

A kommentárok többsége Lucifer bukása kapcsán az Izajás 14, 12(-15) bibliai helyet említi, mely héber eredetiben így hangzik:

איך נפלת משמים הילל בן-שחר

Vagyis: ’Miképp zuhantál le az egekből, te ragyogó, hajnal fia?’ A kontextus alapján a sor Babilónia királyára vonatkozik, aki kevélysége miatt bukott el. A latin fordításban azonban már név szerint Lucifer szerepel: „quomodo cecidisti de caelo Lucifer?” (’Hogyan zuhantál le az égből, Lucifer?’) Ágoston ehhez a helyhez írt kommentárjában⁴⁹ egyértelműen azonosítja az eredeti sor alanyát a szeráfok legszebbikével, aki „gőgjétől felfuvalkodva azt akarta, hogy istennek nevezzék”⁵⁰. Az azonosítás egyik alapja a gőg, a másik pedig a mélységbe zuhanás motívuma: „Az alvilágba zuhansz alá, a tó legmélyére / mélységes szakadékba”⁵¹. A magyar fordítás (Szent István Társulat, 2006) a „szakadék” szót használja, de a latin változat „lacus”-a [tó] megfeleltethető a Kocitusz távával is.

Meglepő viszont, hogy egyedül Pietro Alighieri utal Luciferrel kapcsolatban Ezekiel 28. fejezetére⁵² (amely Tírusz királynak ugyancsak kevélysége miatti bukását mondja el), ahol az izajási helyhez hasonlóan megtaláljuk a mérhetetlen gögből fakadó Istenné válás szándékát („szívedet Isten szívéhez tetted hasonlónak” Ez. 28, 6. és Ez. 28, 2: „Szíved felfuvalkodott, s azt mondtad: "Isten vagyok, és az Isten trónján ülök a tenger közepén"); a letaszíttatás (és a fényvesztés) motívumát: „Letaszítanak a gödörbe, és erőszakos halállal halsz meg a tenger szívében.” Ez. 28, 8; „Levetettelek az istenek

⁴⁸ FALLANI, 1976, 73-74.

⁴⁹ *De quest. Vet. Testam.* q. 113.

⁵⁰ „elatione inflatus voluit dici deus”

⁵¹ „ad infernum detraheris in profundum laci”. (Iz., 14, 15).

⁵² Pietro Alighieri (3), 1359-64, 1-36. sorhoz írt kommentárja.

hegyéről, és az oltalmazó kerub ... romlásba taszított.” (Ez. 28, 16); valamint „bemocskolják fényességedet” (Ez. 28, 7)”. Egykori szépségére, tökéletességére, tudására is utal, szemben mostani rémséges állapotával, valamint arra is, hogy korábban a Paradicsomban, Isten kertjében lakott: „A tökéletesség példaképe lettél, telve bölcsességgel és tökéletes szépséggel. Az Édenben voltál, az Isten kertjében. (Ez 28. 12-13). Pontosan az itt hangsúlyozott tökéletes szépség, tudás, isteni kiválasztottság, majd a kevélység miatti büntetés: a letaszíttatás, szépség és fény elvesztése azok, amelyek a *Commedia* majdani Luciferének is kiemelt tulajdonságai lesznek.

III. Három arcának színei

A hagyományos értelmezés:

A névtelen latin kommentár⁵³ értelmezésében a három isteni tulajdonság: tudás (*prudentia*), szeretet (*amor*), erő (*potentia*) ellentétéként Lucifer három arca a tudatlanság (*ignorantia*), a gyűlölet (*odium*), és a tehetetlenség (*impotentia*) megtestesítője, a fekete a tudatlanság sötétjét hirdeti, a bíbor a harag hiábavalóságát, a világossárga pedig a tehetetlenséget. Ugyanez Jacopo Alighieri véleménye: „a vörös a gonosz és utálatos haragot jeleníti meg, a sárga és fehér keveréke a tehetetlenséget, és a tudatlanság sötétjét a fekete.”⁵⁴ Ennek egy változata Guido da Pisa megközelítése, aki szerint a bíbor arcot a tehetetlenség és a törekenység okozza, a feketeséget a tudatlanság, a sápadt arcot pedig a gyűlölet és irigység.⁵⁵ Buti a három arcban három főbűn jelképeit látja: a kapzsiságát (*avaritia*), mely „fehér és sárga” mivel „a kapzsi ember mindig kiéhezett”; a haragét (*ira*), mely „bíborpiros” és a jóra való restség (*accidia*), mely „fekete”, hiszen „a jóra való restség mindig sötét”.⁵⁶ Jacopo della Lana⁵⁷ az egyetlen, aki összefüggésbe hozza az arcok színeit a szájakból csüngő bűnösök tulajdonságaival (legalábbis Brutus és Cassius esetében). A fekete száj Brutust kínozza, aki a tudatlanság sötétsége miatt került erre a helyre; míg a sárgásfehér szájban Cassius található, akit az juttatott ide, hogy képtelen volt a bűnnek ellenállni. Della Lana Cassius bűnbe esésének okát szépségében látja: „Cassius igen szép ember volt. Tudott dolog, hogy a szépség ellentétes az

⁵³ CIOFFARI, 1989, 138.

⁵⁴ Jacopo Alighieri, 1322, 38-45. sorhoz írt jegyzete.

⁵⁵ 37-39. sorhoz írt kommentárja

⁵⁶ BUTI, 37-54. sorok kommentárjában.

⁵⁷ 43-67. sorhoz írt kommentárja

állhatatossággal. Ez a Cassius igen léha és állhatatlan volt; emiatt a tehetetlensége miatt hagyta, hogy a bűn fölébe kerekedjen, ezért esett ama hibába.”

A két egyedi megközelítés:

Isidoro del Lungo a három színben a világ akkor ismert három részének (Európa – a bíborpiros, Ázsia – a sárgás Afrika – a fekete) lakosait látja, ami véleménye szerint azt jelképezi, hogy a Pokolban lévő lelkek a világ minden részéről származhatnak.⁵⁸

John Freccero új megfigyeléssel állt elő *Il segno di Satana* című tanulmányában Lucifer három arcának színével kapcsolatban: értelmezésének⁵⁹ alapja Lukács evangéliumának egy helye (17,6): „Monda pedig az Úr: Ha annyi hitetek volna, mint a mustármag, ezt mondanátok ím az eperfának: Szakadj ki gyökerestől, és plántáltassál a tengerbe; és engedne néktek”. Ezt az eperfát, pontosan annak háromszínű gyümölcse miatt Szent Ambrus értelmezése⁶⁰ a Sátánnal azonosítja: „Ennek a fának a gyümölcse virágként fehér, majd pirossá válik, és mikor megéri, fekete lesz. Ugyanígy a Sátán, büntelenségében fehér virág, és angyali természetének erejétől piros, és a bűn ízétől feketévé válik”. Ambruséval ellentétes Ágoston magyarázata⁶¹, aki Krisztus keresztségének evangéliumát látja a vérző gyümölcsökben, „melyek sebzetten csüngnek a fáról”. Ehhez az értelmezéshez kapcsolható egy, Dante korából származó meditáció leírása. Ubertino da Casale *Arbor vitae* című művében azt írja, az eredeti *vexilla*, Krisztus Keresztségének zászlói pontosan olyan színűek, mint a dantei Sátán arcai: „Gondolj a szeretett Jézusodra, ó, részvét nyilától sebzett lélek, és látni fogod, mint zarándoklatod zászlaját. A fehér az ő tiszta húsa, a fekete a korbácsütések véraláfutásos nyoma, és a kiontott vér vöröse ebben a hármas színben tárulkoznak föl”.⁶² Hogyha – ahogy azt Freccero sejti –, Dante ismerte Ubertino da Casale művét (vagy Ágoston Lukács 17,6-hoz írott magyarázatát), akkor a Sátán arcainak színválasztása is illeszkedik az éneknek az előzőekben felvázolt parodisztikusan ellenpontoszó szerkezetébe.

⁵⁸ DEL LUNGO, 1931, 348.

⁵⁹ FRECCERO, 1989, 232-235.

⁶⁰ *In Lucam*, VIII, 29, in *PL* 15, 1774.

⁶¹ *Ques. Evangelior.* q. 39, n. 2.

⁶² FRECCERO, 1989, 231.

IV. Szárnyai és az általuk keltett három szél

A szeráfoknak az ikonográfia szerint hat szárnyuk van; Lucifernek, a bukott arkangyalnak ugyanennyi, de nem tűzvörös színű, hogy a szeretetet mutassa, hanem hártvás és sötét színű, mely a denevér szárnyaihoz hasonlítható.⁶³ Az általánosan elfogadott értelmezés szerint ezek a szárnyak Lucifer zászlói („vexilla”).

A Firenzei Névtelen azt a különbséget emeli ki Lucifer szárnyával kapcsolatosan, hogy a jó angyaloknak, ahogy a madaraknak, tollas a szárnyuk; és utal a denevér aesopusi történetére, aki (Luciferhez hasonlóan) megfosztatott tollaitól, és sötétben kényszerül élni: „A jó angyalok madártollas szárnyakkal jelennek meg, Luciferé viszont denevérszárnyakhoz hasonló. Mivel a denevér Aesopus meséje szerint előbb madár volt, de nem vett részt a madaraknak a földi állatokkal folytatott harcában, és ezért kapta azt a büntetést, hogy éjjel kell repülnie, és az estéről (lat. *vespera*) nyert elnevezést.⁶⁴ A névtelen firenzei ezzel arra a hasonlóságra is utal, amely Lucifer, akinek neve az Esthajnalcsillagé is egyúttal, és az alkonyatkor feltűnő denevér, a *vespertilio* között fennáll.

Benvenuto da Imola⁶⁵ részletesen jellemzi a denevéreket (megtudhatjuk többek között, hogy kutyafejük van és négy fülük), és tulajdonságait összeveti Luciferéivel. Kettejük párhuzamba állítását kitűnő hasonlatnak tartja: „breviter comparatio est optima”. Buti magyarázata szerint: a harag arca alatti két szárny: a háborgatás (*turbazione*) és a düh (*furore*), melyek a kegyetlenség szelét gerjesztik. A fösvényiség arcának két neveltje a kapzsiság (*rapacità*) és a makacsság (*tenacità*), melyek a hálátlanság szelét ébresztik; míg a jóra való restség arcának két szárnya a szomorúság (*tristizia*) és a hanyagság (*negligenza*), melyek a gyűlölet szelét keltik fel.⁶⁶ A szárnyak által keltett három szélben Guido da Pisa három főbünt lát: a gőgöt, a kapzsiságot és a bujaságot.⁶⁷

⁶³ FALLANI-ZENNARO, 1996, 228.

⁶⁴ Anonimo Fiorentino, 1400[?], *Inferno* 34, 49. sorhoz írt jegyzete.

⁶⁵ Benvenuto da Imola, 1375-80, *Inferno* 34, 49. sorhoz írt jegyzete.

⁶⁶ 37-54. sorhoz írt jegyzete.

⁶⁷ 46-51. sorhoz írt jegyzete.

II. Dante Júdás-képe az előzmények tükrében

1. Júdás megítélésének története

1.1. Karióti Júdás története az Újszövetség alapján

Az Újszövetség leírásai nem adnak egységes képet Karióti Júdás történetéről. A legtöbb kéziratban Iskarióti néven szerepel, helytelenül, mivel az is-Kerioth héberül azt jelenti, keriothi férfi⁶⁸; Józsué 15,25 említi Kerioth-Hebront, mint a Júda törzshöz tartozó várost.⁶⁹ Az apostolok felsorolásánál mindig leghátul szerepel Júdás neve azzal a megjegyzéssel, hogy „aki elárulta Jézust”.⁷⁰

A szinoptikusok csak a következő tetteiről számolnak be: 1) A főtanáccsal való egyezkedéséről. Máté (26,14–16) konkretizálja Jézus kiszolgáltatási díját 30 ezüstpénzben, Márknál és Lukácsnál csak pénzről van szó. Lk 22,3 szerint a sátán szállta meg Júdást, és ezért ment el a főpapokhoz. Máté (26,14 skk), Márk (14,10) és Lukács (22,3skk) szerint az „egyezkedés” az utolsó vacsora előtt történt. 2) Az utolsó vacsorán tanúsított magatartásáról; ahol Jézus kijelenti, „egyiktek elárul engem” (Mt 26,25), és a tanítványok kérdésére, hogy melyikük lesz árulóvá, azt feleli, „aki most velem egy tálba nyúl”. 3) Árulásáról. 4) Máté említi lelkiismeret-furdalását és halálát (27,3–10). „Amikor látta, hogy elítélték (Jézust), megbánta tettét, és visszavitte a 30 ezüstpénzt a főpapoknak, azt mondván: „Vétkeztem, elárultam az ártatlan vért”. „Mi közünk hozzá?” – válaszolták. Erre a templomba szórta az ezüstpénzt, aztán elment és felakasztotta magát.” A főpapok a pénzen megvették a fazekas telkét az idegenek temetkezési helyéül, amelyet ma is (Hakeldamának, vagyis) vérmezőnek hívnak.

János bővebben foglalkozik Júdással, és rendkívül negatívan festi le. A János által leírtak a következőkben különböznek a szinoptikusok beszámolóitól: 1) A főtanáccsal való egyezkedést közvetlenül az Utolsó vacsora utánra teszi (13,30). 2) Az utolsó vacsora leírásakor (13,21-30) Jézus „Közületek egy elárul engem” kijelentése után csak Jánosnak, aki „Jézus keblén nyugodott”, nevezi meg az árulót, „egy bemártott falat odanyújtásával”. „A falat után mindjárt belé szállt a sátán”, és Jézus elküldte őt, anélkül, hogy a többi apostol értette volna. Kizárólag Jánosnál jelennek meg a következő adatok: 6,71 szerint

⁶⁸ Létezik egy másik, Órigenésztől származó értelmezés az „Iskarióti” névvel kapcsolatban: eszerint az *asekara* 'megfojtás által meghalt' héber szóból származik a név. Lsd.: CASSELL, 1984, 53.

⁶⁹ *New Catholic Encyclopedia*, 1967, 15.

⁷⁰ Mt 10, 4; Mk 3,19; Lk 6, 16.

Júdás Simon fia, és itt hangzik el a Júdás kapcsán annyit idézett kijelentés: „Nem tizenkettőt választottam? S egy közületek mégis ördög” (12,1-8). A betániai vacsora leírásakor – amely a szinoptikusoknál is megjelenik, de ők nem nevesítik sem Magdolnát (helyette „egy bűnös asszony”⁷¹ vagy „egy asszony”⁷² szerepel), sem Júdást (helyette Máté szerint „a tanítványok”, Márk szerint „néhányan”⁷³ kezdtek panaszkodni). János szerint Mária (Magdolna) vett egy font valódi nárduszból készült drága olajat, Jézus lábára kente, majd hajával megtörölte. És ekkor Júdás méltatlankodni kezdett, hogy miért nem adták el inkább az illatszert 300 dénárért és adták oda a szegényeknek. Ezután János megjegyzi, hogy Júdásnak igazából nem a szegényekre volt gondja, hanem ő kezelte a pénzt, és elsikkasztotta a bevételt.

Az Apostolok Cselekedetei (1,18-20) Mátyás apostollá választása kapcsán emlékezik meg Júdás haláláról: „Gonoszsága bérén telket szerzett magának, mikor pedig lezuhant, kettéhasadt és minden bele kiömlött”.

Júdás kapcsán is találunk tipológiai utalásokat az Újszövetségben: az ApCsel 1,16 és Jn 13,17-18 párhuzamba állítja Júdást a Dávid ellen fordulókkal. A *New Catholic Encyclopedia*⁷⁴ szerint az akasztásnak (mint annak az elárulásáért járó büntetésnek, aki megbízott benne) szimbolikus jelentősége van, mivel Absolont is úgy ölték meg, hogy „fennakadt fejénél fogva egy cserfán, függvén ég és föld között”⁷⁵.

Az árulás oka nem tisztázott: Máté (26,1–16) és Márk (14,1–11) azt hangsúlyozza, hogy Júdás Jézusban „mint Messiásban” veszítette el hitét, míg János (6,67–70) hitetlenségét az eucharisztikus beszéd után már tényként kezeli.⁷⁶ Haag magyarázata szerint Júdás a Messiásról való földi elképzelések alapján csatlakozott Jézushoz, de mivel Jézus elutasította a földi királyság gondolatát (6,15), Júdás

⁷¹ Lk 7,36.

⁷² Mt 26,7.

⁷³ Mk 14,3.

⁷⁴ 8. kötet, 1967, 15.

⁷⁵ Sám. II. 18. 9-15.

⁷⁶ XI-XII. század fordulójának Magyarországról származó *Hartvik püspök szertartáskönyvében* található *Sermo generalis* Júdás áldozásának kérdésével is foglalkozik. „Júdásba pedig, miután az Úr kezéből átvette a falatot, rögtön belement a sátán, mivel méltatlanul vette magához azt.” „Júdás a falatot nem üdvösségére, hanem az *ítéletére* vette magához.” Ugyanis „Krisztus maga dönt arról, hogy kinek szolgál orvosságul, és kinek *ítéletére*”, és „aki Júdással együtt saját bűnének semmibevétele miatt lesz vádlott, az Júdással együtt kárhozik el”. (MADAS, 2002, 77-78.) Sokat vitatott kérdés, hogy Júdás részesült-e az Eucharisziában. Lsd.: HAAG, 1989, 899-901.

„hitetlenségében belül szakított Jézussal, ám külsőleg mégis vele maradt”.⁷⁷ Elterjedt elképzelés még, hogy nyereségvágyból, kapzsiságból engedett a főtanács és a farizeusok felhívásának; ezt Marc Thoumieu azzal az érveléssel cáfolja könyvében, hogy egyrészt a harminc ezüst nem képviselt rendkívüli értéket, másrészt pedig Júdás – lévén Jézus és az apostolok pénzének kezelője – kapzsiságát ki tudta volna elégíteni mestere feladása nélkül is.⁷⁸

Az összes újszövetségi forrás negatívan festi le Júdás alakját, mégis összeegyeztethetetlen különbségek vannak nemcsak történetében, hanem jellemrajzában is. Míg Máténál reakciója egyértelműen mutatja, hogy nem számolt a főtanács ítéletével, és öngyilkossága az előlotti kétségbeesésének és lelkiismeret-furdalásának következménye; addig János kapzsiságát hangsúlyozza, és jellemét úgy festi le, mint aki mindig is gonosz volt, és a Sátán hatalmában állt.

1.2. Az ókeresztény kor Júdás-képe

Júdás alakjának, jelentőségének és bűnössége mértékének megítélése korszakonként változott, ez nyomon követhető jellegzetes ábrázolásaiban. Az ókeresztény felfogás szerint Júdás eszköz volt, akinek be kellett töltenie rendeltetését; és egyidejűleg a rossz megbánás elrettentő példája is, akinek nem lesz megbocsátásban része. Ennek alapján ábrázolják az ókeresztény művészek is: nem kap hangsúlyos szerepet a szenvedéstörténet jeleneteiben; ám glóriában, Jézushoz és a többi apostolhoz hasonló ruhában, arcvonásokkal jelenik meg. (Pl.: Theodosius szarkofágján, vagy a milánói elefántcsont-táblákon).⁷⁹

I. Ókeresztény szerzők

Papias (aki állítólag János evangélista tanítványa volt⁸⁰) teremtette meg a Júdás halálával kapcsolatos harmadik hagyományt⁸¹, ennek leírása két helyen maradt fenn: a IV. századi Laodiceai Apollinaris catenájának scholionjában⁸², valamint Oecumenius Apostolok

⁷⁷ HAAG, *Bibliai lexikon*, 1989, 899.

⁷⁸ THOUMIEU, *Dizionario d'iconografia romana*, 1997, 242.

⁷⁹ KIRSCHBAUM, 1970, 444.

⁸⁰ *Patrologia Graeca*, 5. vol., 1262.

⁸¹ 1. hagyomány: Máté (27,3-5), 2.: ApCsel (1,18-20) (HAAG, 1989, 900).

⁸² *Patrologia Graeca*, 5. vol., 1259-60. Papias: VII. fragmentum.

Cselekedetei-kommentárjában⁸³. Papias szerint Júdás begyulladt teste annyira megduzzadt,⁸⁴ hogy nem fért át egy akkora helyen, ahol egy szekér átfér, szemhéjai is olyan mértékben feldagadtak, hogy már nem is látott tőlük. Amikor felhasadt a hasa, testrészei férgekkel és alvadt vérrel elkeveredve csúsztak ki, és undorító bűzt árasztó nedvei szétfolytak. A telket senki nem volt hajlandó megvenni a bűz miatt. Oecumenius úgy próbálta összeegyeztetni Máté véleményét Papiaséval, hogy Júdás, bár megkísérelte az öngyilkosságot, mégsem kötél által halt meg, mert leszedték, mielőtt megfulladt volna; és ezután történt a Papias által leírt eset.⁸⁵

A XI. századi Theophylactos számol be Mt 27-kommentárjában⁸⁶ arról a vélekedésről, mely szerint Júdás azzal a céllal árulta el Krisztust, hogy mindkettejük számára pénzt szerezzen ezzel, mivel biztos volt abban, hogy Krisztus el fog menekülni az üldözői elől, ahogy azelőtt már többször elmenekült. De mikor látta, hogy halálra ítélik Jézust, mély megbánást érzett amiatt, hogy az ügy másképp végződött, mint ahogyan elképzelte. Lelkiismeret-furdalásában felkötötte magát, azt remélve, hogy így hamarabb ér a másvilágra, mint Krisztus, és ott majd esedezhet bocsánatáért, és talán elnyerheti az üdvösséget. Ám rögtön azután, hogy a hurokba bujtatta a nyakát, a fa meghajlott alatta, és ő életben maradt, mivel Isten meg akarta őrizni őt vagy a bűnbánatra, vagy pedig a nyílt szégyenre.

Órigenész szerint⁸⁷ Júdás azért akasztotta fel magát, hogy még a pokolban találkozzon Jézussal, amikor lemegy Ádámot és Évát kiszabadítani a „pokol tornácáról”. Ezt a jelenetet ábrázolta Hieronymus Bosch egy elveszett képe, amelyről kortársa, Karel Van Mander ír: „Van [Boschnak] Waalon egy Pokol című képe, mely azt mutatja, hogyan szabadulnak ki belőle az ősatyák, míg Júdás, aki azt hiszi, ő is kimehet [mármint a pokolból], kötelet kap a nyakára”.⁸⁸

⁸³ *Patrologia Graeca*, 5. vol., 1261-62. Papias: *VIII. fragmentum*.

⁸⁴ Érdekes, hogy Júdás testének megdagadását jelölő latin szó „corpore inflatus” ugyanaz, amivel Ágoston Lucifer felfuvalkodottságát, gögjét nevezi meg: „elatione inflatus voluit dici deus” (*De quest. Vet. Testam.* q. 113.)

⁸⁵ *Patrologia Graeca*, 5. vol., 1262.

⁸⁶ *Patrologia Graeca*, 123, 460. Idézi: ZWIEP, *Judas and the Choice of Matthias*, 2004, 122; és PAFFENROTH, *Images of the Lost Disciple*, 2001, 120.

⁸⁷ In Matt. Tract. 35.

⁸⁸ MANDER, *Hírneves németalföldi és német festők élete*, 1987, 56.

Eusebius (260 k.-340) *Praeparatio Evangelica* című művében⁸⁹ Júdás tettével és az isteni elrendeléssel foglalkozik, és arra a megállapításra jut, hogy Isten előzetes tudása és a jövődölések nem befolyásolták Júdás szabad akaratát, amely őt tettének elkövetése közben irányította. Ugyancsak Eusebius említ *Demonstratio Evangelica*-jában⁹⁰ egy hiedelmet, miszerint Júdás kővé vált árulása miatt, mikor megcsókolta Jézust. (Eszerint egy embernek pedig, aki meg akarta őt (Jézust) ütni, leszáradt a keze; és Kajafás, aki hamis tanúkat szerzett ellene, megvakult.) Bár ezt mint negatív példát hozza fel – valószínűleg apokrif evangéliumokat ítélve el vele – mikor az evangéliumok hitelességét bizonyítja azzal a különös érveléssel, hogy ha az evangélisták hazudnak, akkor miért nem hazudnak merészebben; és erre merész fikcióra hozza példaként az előbb említett hiedelmeket.

Irenaeus (II. század) *Adversus Haereses* című munkájában⁹¹ felveti, hogy Júdás amiatt lett áruló, mert Jézus megszegyenítette őt a többi tanítványa előtt a betániai vacsora során. De hozzáteszi, hogy Júdás azt gondolhatta, Jézus majd csodával megszabadítja magát, vagy az emberek fognak fellázadni az ítélet ellen és kiszabadítják.

Augustinus egy kevésbé ismert sermójában azt állítja, hogy a Sátán belépett Júdás lelkébe és ő vette rá, hogy árulja el Jézust, majd akassza fel magát.⁹² A *De Civitate Dei*-ben ezt írja: „azzal, hogy Júdás felkötötte magát, inkább súlyosbította bűnét, mintsem enyhítette, mert nem bízott Isten könyörületességében. Így, halálosan bánkódva, a bűnbánatnak semmi üdvös helyét nem hagyta magának”.⁹³ A *Quaestiones in heptateuchum Genesis*-ben megállapítja: „mikor Jézus feltámadt, Júdás már halott volt”.⁹⁴ A *De haeresibus* című művében⁹⁵ a judanita eretnekséget tárgyalva, megjegyzi, hogy „voltak akik istenítették Júdást, mert előre tudta, hogy az embereknek hasznos lesz Krisztus szenvedése”.

⁸⁹ *Praep. Ev.* 6. könyv, 11. fejezet.

⁹⁰ *Demonstratio Evangelica* 3, 5.

⁹¹ *Adversus Haereses*, 5, 33.

⁹² *Sancti Augustini Sermones Post Maurinos reperti*, ed. G. MORIN, *Miscellanea Agostiana*, vol. 1., Roma, 1930, 538. 313. sermo.

⁹³ *Civ. Dei* 1, 17.

⁹⁴ *Quaestiones in heptateuchum Genesis*, questio 117.

⁹⁵ *De haeresibus*, 18. fejezet

II. Júdással foglalkozó eretnekségek

A káiniták tanait Irenaeus ismerteti⁹⁶, ők saját evangéliumot tulajdonítottak Júdásnak. (Szerintük Káin égi erő birtokában volt, és minden bűnös cselekedet során egy-egy angyal kíséri az embereket.)

A judanita eretnekség (melyről Philaszter tudósít, és Határ Győző is foglalkozik tanaival) felfogásában Júdás tette – a megváltó kereszthalál előfeltételeként – pozitív üdvtörténeti értelmezést nyert. Sőt, állították, hogy Karióti Júdás a megváltás művében Krisztus felett áll; „mert míg Krisztus csupán az özönbűnt vállalja magára, Júdás magára veszi a bűnök bűnének özön gyalázatát”.⁹⁷ Ágoston is említést tesz erről az eretnekségről.⁹⁸

1.3. A középkori Júdás-kép

I. Júdás ábrázolásai

A IX. századtól számos Júdás-jelenet található a szenvedéstörténet ciklusaiban. A középkor Júdást aljasnak, és külsejével, gesztusaival is negatív figurának ábrázolja. Zsidó arcvonásokkal, gyakran sárga köpenyben, glóriája fekete vagy hiányzik.⁹⁹ Giotto Scrovegni-kápolnájában lévő, *Júdás árulását* ábrázoló freskójáról azonban bebizonyították, hogy a „Júdás feje fölötti fénykör elfeketedését természetes vegyi folyamatok okozták, nem igaz tehát, hogy szándékosan festették sötétre...”.¹⁰⁰ Giotto *Utolsó vacsora* képén pedig „a glóriák hierarchikus sorrendben különböztek egymástól: aranyozott és domború volt Jézusé, aranyos színű és sugaras az apostoloké, és sugarak nélküli Júdásé”.¹⁰¹

A fősvénység motívumaként nem hiányzik róla a kis pénzeszsák, amely Cesare Ripa bűn-allegóriáin is megjelenik. Olykor azt is ábrázolják, ahogyan az ördög egy állat képében a hatalmába keríti, (erre Lukács és János evangéliumában is találunk utalást). Pl.: a volterrai dóm szószékének Utolsó vacsora domborművén Júdás mögött megjelenik egy sárkány, vagy Giotto freskóján az árulás-jelenetnél tartja fogva egy ördög a padovai

⁹⁶ *Adversus Haereses* I, 31. 1. pont.

⁹⁷ HATÁR, *Antibarbarorum libri. Bölcséleti írások*, 2001, 562–563.

⁹⁸ *De haeresibus*, 18. fejezet.

⁹⁹ KIRSCHBAUM, 1970, 445.

¹⁰⁰ BACCHESCI, *L'Opera completa di Giotto*, 1974, 103. Tintori és Meiss állítása.

¹⁰¹ BACCHESCI, 1974, 103.

Scrovegni-kápolnában. A strasbourg-i dóm nyugati főkapujának ívmező-domborművén (1275 k.) a fán lógó Júdást egy bak (ördög) őrzi.¹⁰² A felakasztott Júdás leggyakrabban a kereszt-vitel, ill. a keresztre feszítés passióképein jelenik meg mint Jézus ellenpontja, aki kétségbeesésével elutasította az isteni kegyelmet. A „fára akasztott ember” fogalma az ószövetségi hagyományban is erőteljesen negatív jelentésű: MTörv 21, 23 alapján a főbenjáró bűn elkövetésének büntetése a fára akasztás „az akasztott ember Istentől átkozott”. A keresztényellenes zsidó polémiák Jézust „fára függesztettnek” nevezték, ami a mózesi törvények tükrében az Istentől átkozott kifejezéssel volt egyenértékű, míg a keresztények ezt az értelmet Júdásra vonatkoztatták.¹⁰³

A felnyílt hasú akasztott Júdás-ábrázolások háttérében az a hiedelem áll, hogy kárhozott lelke nem tudott szokásos úton (szájon át) távozni, mivel száját megszentelte Krisztus csókja; ezért a sátán felhasította hasát, hogy megkaparintsa lelkét.¹⁰⁴ Ezt a jelenetet láthatjuk a Briga Marittima-i Nôtre-Dame des Fontaines kápolna freskóján (1492 k.), ahol egy denevérszárnyú, ragadozó madár-lábú és majomtestű démon Júdás emberformájú lelkét ráncigálja elő belső szervei közül; valamint a freiburgi dóm toronycsarnokának kapuján (1290–1310).

II. A Júdás-legenda

Az Oidipusz király történeten alapuló legenda nagy népszerűségnek örvendett az egész középkorban. Számos változata (a legkorábbi lejegyzett verzió a 12. századból származik), forrása, párhuzamos története (pl. a Gergely pápa életéről szóló) fennmaradt, ezeket Paull Franklin Baum gyűjtötte össze és rendszerezte *The Mediaeval Legend of Judas Iscariot*¹⁰⁵ című munkájában.

Feltehetően a történet népszerűsége miatt Jacobus de Voragine is beemelte legendagyűjteményébe, a *Legenda Aurea*-ba; a Szent Mátyásról szóló, XLV. legenda tartalmazza.

¹⁰² SEIBERT, 1986, 158.

¹⁰³ ÚJVÁRI Edit megállapítása.

¹⁰⁴ SEIBERT, 1986, 158.

¹⁰⁵ BAUM, Paull Franklin, *The Mediaeval Legend of Judas Iscariot*, PMLA, Vol. 31, No.3, 1916, 481-632.

A *Legenda Aurea*-beli történet¹⁰⁶ szerint Ruben (más néven Symon) és Ciborea gyermektelen jeruzsálemi zsidó házaspár. Ciborea egy éjjel álmot lát, miszerint fia az egész zsidó népet romlásba fogja dönteni. Mikor kilenc hónap múlva fiuk születik, az álom jóslata eszébe jut, és megijedve a gyermeket egy teknőben a tengerre teszik. A víz Scariot szigetére sodorja (ahonnan a legenda szerint nevét kapja) a fiút, ahol a sziget királynője találja meg, aki gyermektelen lévén, királyi pompában, sajátjaként neveli. Idővel a királynőnek saját fia is születik, akivel együtt nevelkedik tovább a gyermek Júdás. Mikor azonban felnőve „többször megütötte és egyéb módon bántalmazta testvérét”, a királynő dühében felfedte előtte származását. Júdás haragjában megöli a fiút, és Jeruzsálembe menekül, ahol csatlakozik Pilátus kíséretéhez. Egyszer Pilátus Ruben kertjébe bepillantva rettentően megkívánt egy gyümölcsöt, és Júdás –mit sem sejtve – vállalkozott a gyümölcs megszerzésére. A kertben megjelent Ruben, és Júdás szóváltásba keveredett vele, mely verekezésbe fordult, és megölte őt. Ezután feleségül vette Ciboreát, és egy nap, mikor megkérdezte az asszony boldogtalanságának okát, és ő elmesélte történetét, akkor döbbsen rá, hogy apját ölte meg, és anyját vette nőül. Borzasztó lelkiismeret-furdalása miatt, valamint Ciborea tanácsára csatlakozott Jézushoz, hogy bűnbocsánatot nyerjen.

III. Júdás pokolbeli büntetése

Egyedi a VI. századi ír apát, Szent Brendan tengeri utazását feljegyző legenda, amelyben a Boldogság szigetére hajózó szerzetes és társai Júdásra egy tengeri sziklán kuporogva lelnek rá. A hullámok minden oldalról elborítják, a feje búbján is átsap a víz, és előtte két kis vasvilláról egy vászondarabot csapdos homlokába a szél. Brendan kérdésére mondja el Júdás, hogy az év bizonyos ünnepnapjain nyer itt felüdülést a pokol kínjaitól, ahol egy fazékban fortyog Heródessel, Pilátussal, Annással és Kajafással. A vasvillákat ő adta a templom papjainak, hogy fazekakat akaszthassanak rájuk, a vászonkendőt egy leprásnak, és a sziklát pedig ő görgette egy árokba, hogy az arra járók átkelhessenek rajta.¹⁰⁷

¹⁰⁶ VARAZZE, Iacopo de, *Legenda Aurea*, ed. critica a cura di Giovanni Paolo Maggioni, Firenze, Sismel, 2004, 277-280.

¹⁰⁷ *Szent Brendan apát tengeri utazása*, 73-76.

A Conques-en-Rouerge-i Sainte-Foy-apátsági templom (kb. 1130-1135) nyugati kapujának orommezéjén a Júdás a Pokolban lóg felakasztva: büntetése az akasztottaké, hogy felakasztva sem tud meghalni, és az idők végezetéig éli iszonyú kínok között utolsó perceit.¹⁰⁸ Giotto *Utolsó Ítélete*¹⁰⁹ az uzsorások poklára juttatta, ahol pénzeszsák zsinórján lóg, kiomló beleivel.¹¹⁰

2. Dante és a kommentárok Júdás-képe

Júdás helyzetéből és büntetéséből (őt gyötri legjobban a Sátán¹¹¹, nem csak fogaival morzsolja, hanem hátát is karmolja) következik, hogy Dante őt tartja az emberi bűnösök közül a leggonoszabbnak.

Kim Paffenroth¹¹² megállapítása szerint Dante ábrázolásában Júdás elhelykedése sokkal inkább árulkodik a szerző szándékáról, mint a büntetése, mely utóbbi egyáltalán nem egyedi a *Pokolban*: „a XXXIII. énekben Ugolino rágja Ruggieri érsek tarkóját, a VI.-ban Cerberus karmolja, falja a torkosokat, a XIII. énekben pedig az öngyilkosokat és tékozlókat tépik a háрпиák és pokolbeli kutyák. Mindhárom korábbi jelenet jól illene Júdához. Lukács (22, 3) szerint Júdás a Sátánnal lépett szövetségre, tehát kettejük kapcsolata tökéletesen megfeleltethető Ugolino és Ruggieri viszonyával: összeesküvők, akik életükben felfalják egymást, és aztán örökké folytatniuk kell bűnös szövetségüket. Mindhárom bűnös, aki a Sátán szájában bűnhődik, öngyilkos volt; és van néhány olyan középkori legenda, ami Júdást torkossággal vádolja: tehát lehetséges, hogy mikor Dante megalkotta a *Pokolnak* ezt a záróképét, a korábbi büntetések sugalmaztak a szerzőnek egy magukhoz olyannyira hasonlót.” „Dante – a többi áruló büntetésével ellentétben – megalkotta a saját Júdás-képét, mely magába foglalja az összes többi bűnt, mellyel valaha megvádolták.” „Júdás és a Sátán magukba sűrítik minden bűnök leggonoszabbikát, és valamennyi bűn kombinációját.” Ehhez kapcsolható Cassell megállapítása¹¹³, aki szerint Júdás legalább annyira vétkezett a kapzsiság és az öngyilkosság bűnében, mint az

¹⁰⁸ TOMAN, 1998, 330.

¹⁰⁹ Padova, Scrovegni (Arena)-kápolna, 1304-6.

¹¹⁰ PROKOPP, 1988, 49.

¹¹¹ „A lélek, ki ott fenn legjobban kínlódik”.

¹¹² PAFFENROTH, Kim, *Judas: Images of the Lost Disciple*, 2001, 28-29.

¹¹³ CASSELL, 1984, 49.

árulásban.¹¹⁴ Cassell értelmezésében „a lándzsa, mellyel Júdás harcolt” (*Purg.* XX, 73-74.) is a kapzsiságot jelenti¹¹⁵, amit a hagyományos magyarázat árulásként értelmez¹¹⁶. Sermonti véleménye – mely felidézi azt a gyakran idézett értelmezést, mely Lucifer három fejében a Szentháromság antitézisét látja – szerint a „Sátán Krisztus helyére állítva gyötri Júdást”¹¹⁷. Míg Sapegnót Júdás helyzete és lábaival való kalimpálása a simoniákusok büntetésére emlékezteti, akik őhöz hasonlóan szent dolgokat váltottak pénzre.¹¹⁸

A korai kommentátorok leggyakrabban Júdással kapcsolatban csak egy-egy utalásra szorítkoznak, hiszen „Júdás története meglehetősen ismert” – ahogy Guglielmo Maramauro is megjegyzi¹¹⁹. Esetleg az Újszövetség alapján szentelnek neki néhány sort, netán személyes felháborodásuknak adnak hangot tetteivel kapcsolatban („a kegyetlen szolga megölte urát”), mint például Cristoforo Landino, aki ezután egyetértését fejezi ki a Dante által Júdásra rótt szörnyű büntetéssel. „Teljesen igazságos az ítélet” – mondja Landino – „hogyan Lucifer, aki az Istentől kapott kiváltságok dacára a legnagyobb hálátlansággal fordult el Tőle, és aki méltó a büntetésére, valamint a helyre, ahová a költő helyezi azért, hogy a lehető legjobban kínlódjon amaz [Júdás], aki nem érdemelt sem kisebb hóhért, sem kisebb gazembert nála; s hogy az ég legnagyobb bűnöse büntesse a föld legnagyobb bűnösét, így Isten az ellenségeit jogosan, ugyancsak tulajdon ellenségeivel büntesse meg.”¹²⁰ Pietro Alighieri a XIII. énekhez fűzött kommentárjában, Pier della Vignával kapcsolatban említi Júdást¹²¹, az összehasonlítás alapja, hogy a kétségbeesés (*desperatio*) bűne azonos kettejükénél, ami a Szentlélek ellen való bűn.

Az a Júdás-kép, mely kifejezetten mint személyes jótevőjének árulóját mutatja be Júdást, alapulhat a *Legenda Aurea*-ban is feljegyzett középkori Júdás-legenda történetén. Ennek a történetnek az ismeretére Francesco da Butinak ez a mondata utal egyértelműen: „Iskarióti Júdás elárulta mesterét és jótevőjét (*benefattore*), azaz Krisztust, aki annyi jót

¹¹⁴ A bűnök nehezen elválasztható és definiálható voltáról lásd Aldo Vallone, 1965, 113. (Szt. Ágoston nyomán.)

¹¹⁵ CASSELL, 1984, 55.

¹¹⁶ Pl.: FALLANI/ZENNARO, 1996, 352.

¹¹⁷ SERMONTI, 1993, 513.

¹¹⁸ SAPEGNO, 1985, 381-382.

¹¹⁹ Guglielmo Maramauro, 1369-73, 61-63. sorhoz írt kommentárjában.

¹²⁰ Cristoforo Landino, 1481, 62. sorhoz írt kommentárjában.

¹²¹ Pietro Alighieri (1), 1340-42, Inferno 13. 1-9. sorhoz fűzött jegyzete.

tett vele, és megbocsátott neki oly nagy bűnöket, amekkorákat és amilyeneket a történetéből tudunk, hogy elkövetett, és tanítványává és pénzének kezelőjévé tette”.¹²² A Buti által említett „oly nagy bűnök”, melyeket Jézus még azelőtt megbocsátott Júdásnak, mielőtt tanítványává lett volna, a *Legenda Aurea*-beli történet szerint: kegyetlenség a testvéreként vele együtt nevelt gyermekkel szemben, és az „oidipuszi bűnök”: apagyilkosság, és az anya feleségül vétele.

Legrészletesebben Guido da Pisa foglalkozik Júdással a XIV. és XV. századi kommentátorok közül, aki tipikus skolasztikus érveléssel tárgyalja Júdás bűnét, és végkövetkeztetése szerint Júdás négyszeresen vétkezett. Árulásával háromszorosan vétkezett: elsősorban maga ellen, mivel szívébe fogadta a Sátánt, másodsorban Isten ellen, mert Urának, Krisztusnak lett árulója, s ezzel Isten ellen fordult, harmadsorban felebarátja ellen, mert megrontotta az apostolok gyülekezetét; negyedszer pedig mert kétségbeesésében (*per desperationem*) felkötötte magát: „Peccavit autem Iudas tradendo Christum tripliciter: primo, quia peccavit in se ipsum, quia se totum dedit diabolo, in quantum prodicionem corde concepit, ut patet in autoritate premissa; quia recepit dyabolum in corde, ut traderet Christum. ... Secundo peccavit in Deum, quia fuit proditor Domini sui...Tertio peccavit in proximum, quia dissipavit collegium apostolicum. Dissipavit enim illud tripliciter: primo per cupiditatem, quia fur erat et loculos habens, ea que mittebantur portabat ... secundo per persecutionem, quia mortem apostolorum moliebatur... tertio per desperationem, quia laqueo se suspendit...” Összegezve: „Tria fuerunt scelera Iude: quia diabolo se dedit, Dominum suum prodidit, et apostolos dissipavit. Et quartum, quia de his tribus desperans, laqueo se suspendit.”¹²³

Képek

¹²² Buti, 1385-95, 106-126. sorhoz írt kommentárja. (A kiemelés tőlem származik.)

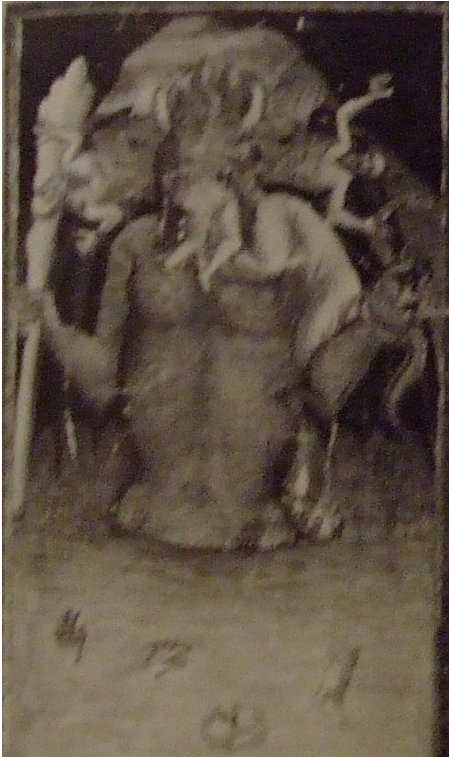
¹²³ *Inf.*, 34, 10-12. sorához írt kommentárja.



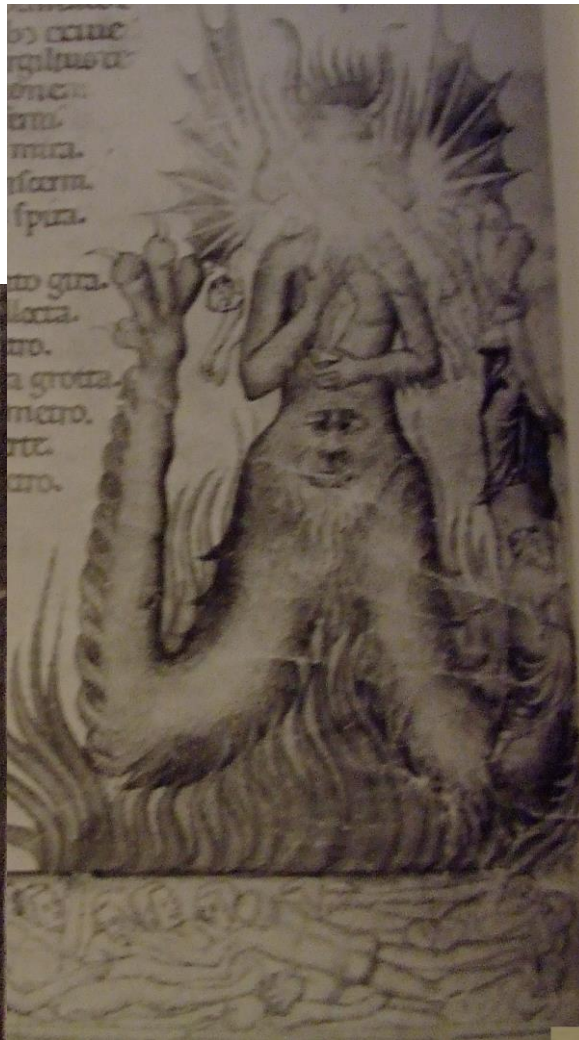
1. kép: Velence, Biblioteca Marciana Ms. It. IX. 276, 25r. 2. kép: New York, Morgan MS 676, 47r.



3. kép: Firenze, B. Nazionale, B.R. 39, 141 r. 4. kép: Chantilly Musée Condé, MS 597, 231r.



5. kép: Vatican Lat. 4776, 119r.



6. kép: London, British Museum, Add. 19587, 58r.

Bibliográfia

BACCHESCI, Edi, *L'Opera completa di Giotto*, Milano, Rizzoli, 1974.

BARASCH, Moshe, *Giotto and the Language of Gesture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987, 114-115; 155-168.

BAUM, Paull Franklin, *The Mediaeval Legend of Judas Iscariot*, PMLA, Vol. 31, No.3, 1916, 481-632.

BIEDERMANN, Hans, *Szimbólum-lexikon*, Budapest, Corvina Kiadó, 1989.

BOHATEC, Miloslav, *Schöne Bücher des Mittelalters aus Böhmen*, Prague, Artia, 1970. 83. kép.

BORCHGRAVE, Helen De, *Kalandozás a keresztény művészettörténet világában*, Budapest, Athenaeum 2000 Kiadó, 2000.

BRIEGER, Peter – MEISS, Millard – SINGLETON, Charles S., *Illuminated manuscripts of the Divine Comedy*, Princeton, Princeton University Press, 1969.

CANE, Anthony, *The Place of Judas Iscariot in Cristology*, Aldershot, Ashgate Publishing Ltd., 2005.

CASELL, Anthony Kimber, *Avarice and suicide*, in *Dante's fearful art of justice*, Toronto, University of Toronto Press, 1984, 43-56.

- CASELL, Anthony Kimber, *Satan*, in *Dante's fearful art of justice*, Toronto, University of Toronto Press, 1984, 96-104.
- DELMAY, Bernard, *I personaggi della Divina Commedia: classificazione e regesto*, Firenze, Leo S. Olschi Editore, 1986.
- FALLANI, Giovanni, *Dante e i cicli pittorici di Giotto*, in *Dante e la cultura figurativa medievale*, Bergamo, Minerva Italica, 1976, 159-172.
- FALLANI, Giovanni, *Visione ed esperienza figurativa nella struttura dell'«Inferno»*, in *Dante e la cultura figurativa medievale*, Bergamo, Minerva Italica, 1976, 67-82.
- FRECCERO, John, *Il segno di Satana*, in *Dante. La poetica della conversione*, Bologna, Il Mulino, 1989, 227-244.
- FRECCERO, John, *Inversione infernale e conversione cristiana: «Inferno» XXXIV*, in *Dante. La poetica della conversione*, Bologna, Il Mulino, 1989, 245-250.
- GIORGI, Rosa, *Angeli e Demoni*, Milano, Mondadori Electa, 2003, 270-274.
- HAAG, Herbert, *Bibliai lexikon*, Budapest, Apostoli Szentszék Könyvkiadója, 1989, 898-901.
- HATÁR Győző, *Antibarbarorum libri. Bölcséleti írások*, Budapest, Argumentum Kiadó, 2001, 562-563.
- KIRKPATRICK, Robin, *Dante's Inferno: difficulty and dead poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- KIRSCHBAUM, Engelbert (szerk.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 2. vol., Freiburg, Herder Verlag, 1970, 444-449.
- LORENZI, Lorenzo, *Devils in art. Florence from the Middle Ages to the Renaissance*, Firenze, Centro Di, 2003.
- MADAS Edit, *Középkori prédikációirodalmunk történetéből*, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2002, 77-78.
- Magyar katolikus lexikon* [főszerk. DIÓS István, szerk. Viczián János], Budapest, Szt. István Társ., 1993, 943-946.
- MANDER, Karel Van, *Hírneves németalföldi és német festők élete*, Budapest, Helikon, 1987, 56.
- MELLINKOFF, Ruth, *Judas's Red Hair and the Jews*, *Journal of Jewish Art* 9, 1982, 31-46.
- MIGNE, Jean-Paul, *Patrologia Graeca*, 5. vol., Paris, Garnier, 1894.
- NARDI, Bruno, *Dante profeta*, in *Dante e la cultura medievale*, Roma, Laterza, 1990, 265-328.
- NARDI, Bruno, *Il canto XXXIV dell' «Inferno»*, in *"Lecturae" e altri studi danteschi*, Firenze, Lettere, 1990, 81-89.
- NARDI, Bruno, *La caduta di Lucifero e l'autenticità della «Questio de aqua et terra»*, in *"Lecturae" e altri studi danteschi*, Firenze, Lettere, 1990, 227-265.
- NARDI, Bruno, *„Tutto il frutto raccolto del girar di queste spere”*, in *Dante e la cultura medievale*, Roma, Laterza, 1990, 245-264.
- New Catholic Encyclopedia*, [szerk. MACDONALD, William Joseph], 8. kötet, New York, McGraw-Hill Book Company, 1967, 15-16.
- NEWBIGIN, Nerida, *Judas and the Jews in the Easter Plays of the Roman Confraternity of the Gonfalone*, in: *European Medieval Drama* 3, Brepols, 1999, 19-41.
- PAFFENROTH, Kim, *Judas: Images of the Lost Disciple*, Louisville, Westminster John Knox Press, 2001.

PÁL József, ÚJVÁRI Edit (szerk.), *Szimbólumtár*, Budapest, Balassi Kiadó, 2001.

PETROCCHI, Giorgio, *Canto XXIV*, in AA.VV., *Lectura Dantis Scaligeri, I. «Inferno»*, Firenze, Le Monnier, 1967, 1205-19.

PLEIJ, Herman, *Colors Demonic and Divine. Shades of Meaning in the Middle Ages and After*, New York, Columbia University Press, 2004, 81-82.

PROKOPP Mária, *Giotto freskói a padovai Aréna-kápolnában*, Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1988, 49.

PROKOPP Mária, *Olasz festészet a XIV. században*, Budapest, Corvina Kiadó, 1986, 18-20.

RIPA, Cesare, *Iconologia*, Budapest, Balassi Kiadó, 1997.

ROBSON, Janet, *Judas and the Franciscans*, Art Bulletin 86, 2004.

SEIBERT, Jutta (szerk.), *A keresztény művészet lexikona*, Budapest, Corvina, 1986, 158.

SERMONTI, Vittorio, *L'Inferno di Dante*, Milano, Rizzoli, 1993, 509-518.

Szent Brendan apát tengeri utazása. Navigatio Sancti Brendani Abbatis. Fordította: Majorossy Judit. Documenta Historica 53. Szeged, JATE Press, 2001, 73-76.

THOUMIEU, Marc, *Dizionario d'iconografia romanica*, Milano, Editoriale Jaca Book SpA, 1997, 242-243.

TOMAN, Rolf (szerk.), *Román stílus*, Budapest, Kulturtrade Kiadó, 1998, 330.

TOMAN, Rolf (szerk.), *Gótikus stílus*, Budapest, Vince Kiadó, 2000, 425-426.

VALLONE, Aldo, *Il peccato e la pena*, in: *Studi su Dante medievale*, Firenze, Leo S. Olschi, 1965, 112-113.

VARAZZE, Iacopo de, *Legenda Aurea*, ed. critica a cura di Giovanni Paolo Maggioni, Firenze, Sismel, 2004, 277-280.

ZWIEP, Arie W., *Judas and the Choice of Matthias*, Tübingen, Mohr Siebeck, 2004.

Kommentárok

JACOPO ALIGHIERI (1322): *Chiose alla Cantica dell'Inferno di Dante Alighieri scritte da Jacopo Alighieri*, pubblicate per la prima volta in corretta lezione con riscontri e facsimili di codici, e precedute da una indagine critica per cura di Jarro [Giulio Piccini]. Firenze, R. Bemporad e figlio, 1915.

PIETRO ALIGHIERI (1), (1340-42): *Petri Allegherii super Dantis ipsius genitoris Comoediam Commentarium*, nunc primum in lucem editum... [ed. Vincenzo Nannucci]. Florentiae, G. Piatti, 1845.

PIETRO ALIGHIERI (3), (1359-64): *Pietro Alighieri, Comentum super poema Comedie Dantis: A Critical Edition of the Third and Final Draft of Pietro Alighieri's "Commentary on Dante's 'Divine Comedy,'"* ed. Massimiliano Chiamenti. Tempe, Arizona: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2002.

BENVENUTO DA IMOLA (1375-80): *Benevenuti de Rambaldis de Imola Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, nunc primum integre in lucem editum sumptibus Guilielmi Warren Vernon, curante Jacobo Philippo Lacaita. Florentiae, G. Barbèra, 1887.

BOSCO/REGGIO (1976): DANTE, *La Divina Commedia, Inferno*, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Firenze, Le Monnier, 1976, 501-514.

BUTI (1385-95): *Commento di Francesco da Buti sopra La Divina Commedia di Dante Allighieri*, editor: Crescentino Giannini, Fratelli Nistri, Pisa, 1858-62. Electronic version of Purgatorio and Paradiso courtesy of Lexis Progetti Editoriali, 2001.

JACOPO DELLA LANA (1324-28): *Comedia di Dante degli Allaghieri col Commento di Jacopo della Lana bolognese*, a cura di Luciano Scarabelli. Bologna, Tipografia Regia, 1866-67.

DEL LUNGO (1931): DANTE, *La Divina Commedia, Inferno*, commentata da Isidoro del Lungo, Firenze, Le Monnier, 1931, 346-353.

FALLANI/ZENNARO (1996): *La Divina Commedia* a cura di Giovanni Fallani e Silvio Zennaro, Roma, Newton & Compton editori, 228-233.

ANONIMO FIORENTINO (1400[?]): *Commento alla Divina Commedia d'Anonimo Fiorentino del secolo XIV*, ora per la prima volta stampato a cura di Pietro Fanfani. Bologna, G. Romagnoli, 1866-74.

GRABHER (1934-36): *La Divina Commedia*, col commento di Carlo Grabher. Firenze, La Nuova Italia, 1934-36.

LANDINO (1481): Cristoforo Landino, Nicholo di Lorenzo della Magna, Firenze.

LATIN ANONYMUS: CIOFFARI, Vincenzo, *Anonymous latin commentary on Dante's Commedia*, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, 1989.

GUGLIELMO MARAMAURO (1369-73): *Expositione sopra l'“Inferno” di Dante Alighieri*, a cura di Giacomo Pisoni e Saverio Bellomo. Padua: Antenore, 1998.

MOMIGLIANO (1946-51): *La Divina Commedia commento di Attilio Momigliano*. Firenze, G. C. Sansoni, 1979.

GUIDO DA PISA (1327-28[?]): *Guido da Pisa's Expositiones et Glose super Comediam Dantis, or Commentary on Dante's Inferno*. Edited with Notes and an Introduction by Vincenzo Cioffari. Albany, N.Y., State University of New York Press, 1974.

SAPEGNO (1985): DANTE, *La Divina Commedia, Inferno*, a cura di Natalino Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1985, 377-385.

ANONIMO SELMIANO, 1337[?]: *Chiose anonime alla prima Cantica della Divina Commedia di un contemporaneo del Poeta*, pubblicate...da Francesco Selmi.... Torino, Stamperia Reale, 1865.

JOHANNIS DE SERRAVALLE (1416-17): *Fratri Johannis de Serravalle Ord. Min. Episcopi et Principis Firmani Translatio et Comentum totius libri Dantis Aldigherii, cum textu italico Fratri Bartholomaei a Colle eiusdem Ordinis, nunc primum edita* [a cura di Fr. Marcellino da Civezza & Fr. Teofilo Domenichelli]. Prati, Giachetti, 1891.

Ezek megtalálhatóak: <http://dante.dartmouth.edu>